

El cos a cos amb el llenguatge en l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal*

CATERINA RIBA SANMARTÍ *Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya*

RESUM: Aquest article analitza les diverses estratègies amb les quals Maria-Mercè Marçal, en la seva obra poètica, exposa la materialitat del llenguatge i explora les possibilitats del signe lingüístic.

PARAULES CLAU: Maria-Mercè Marçal, signe lingüístic, poesia concreta.

ABSTRACT: This article discusses the various strategies Maria-Mercè Marçal employs in her poetry to expose the materiality of language and to explore the possibilities offered by the linguistic sign.

KEYWORDS: Maria-Mercè Marçal, linguistic sign, concrete poetry.

Maria-Mercè Marçal manté una relació extremament íntima amb el llenguatge, al qual dona forma, i a l'inrevés: la identitat i el món de la poeta es configuren per mitjà de la paraula. Per a ella, la poesia és una via d'(auto)exploració i de vehiculació de sentit que permet arribar a indrets altrament inaccessibles. Per tal d'apropiar-se del llenguatge i d'aconseguir articular amb paraules les seves vivències, la poeta el modela, el sacseja, el força i l'estireganya. De vegades, Marçal posa en primer pla el material amb el qual treballa i deixa al descobert el dispositiu lingüístic. L'obra es distancia així de si mateixa i, en aquesta efímera dissociació, el lector pren consciència del llenguatge com a artífici abans de tornar-s'hi a capbussar.

En aquest article ens centrarem en les diverses estratègies amb les quals la poeta explora les possibilitats del signe lingüístic i analitzarem de quina manera exposa la materialitat del llenguatge. Observarem com Marçal evidencia el mecanisme lingüístic (mitjançant la derivació, la composició, la polisèmia i la polivalència sintàc-

NOTA. Aquest article forma part de les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2014 SGR 62) de la Universitat de Vic-Universitat de Catalunya. Número ORCID de l'autora: 0000-0001-9099-3648.

tica), la sonoritat (a través de l'homofonia o les al·literacions) i l'element visual (amb cal·ligrames i guions), aspectes que presenta, tanmateix, com a indissociables del significat.

1. El llenguatge com a mecanisme

Marçal provoca constantment petites vibracions que fan ressonar el significat. Per tal de produir-les, emprà recurrentment el procediment de la derivació, per mitjà del qual se'ns mostren els mecanismes per soldar el llenguatge. L'ús de diversos morfemes derivatius a partir de la mateixa arrel en paraules consecutives posa de manifest el funcionament de la maquinària lingüística en tant que engranatge asèptic i, alhora, mostra com un petit prefix incrementa l'onada expansiva de significats. Aquest és el cas de «fer, refer, desfer» (D, p. 497)¹ o de «desfes-me, refes-me» (D, p. 467), amb els qual s'al·ludeix de manera velada al procés de construcció poètic a través del qual la poeta fa, refà i desfà d'acord amb les seves necessitats. Es tracta d'un joc amb el qual indaga el signe lingüístic i, per extensió, el llenguatge, un dels grans misteris de la condició humana.

Un dels prefixos que utilitza més és *des-*, que indica inversió o negació del sentit del radical al qual s'adjunta, i que trobem, per exemple, en «presa i despresa» (D, p. 488), en què també intervé la polisèmia, i en l'arcaïtzant «amic i desamic» (BD, p. 128), en el qual trobem una picada d'ullet al vers «Amich de plor e desamich de riure» d'Ausiàs March (1979, p. 27). La poeta també utilitza aquest mateix prefix per inventar noves paraules com *desabraçar* (SO, p. 208), *desdesig* (GE, p. 320) o *desnéixer* (RC, p. 41), que li permeten allargar els tentacles des dels quals és possible palpar la complexitat de la naturalesa humana.

En el verb marçalí *desabraçar* ressona *desamar*, un concepte amb un llarg recorregut en les lletres catalanes, recollit en els textos de Ramon Llull, «Si't desamava ton amat, què faries?» (1991, p. 40); Ausiàs March, «e si desam, no em sia dada colpa» (1989, p. 55); Joanot Martorell, «Per temor que de vostra excellència no sia desamat me porta doble pena» (1983, p. 69), i Isabel de Villena, «No sabeu que qui prest ama, prest desama» (1995, p. 199). Marçal ha encunyat un nou mot que, si bé entronca amb aquesta tradició, ha estat reelectritzat i aconsegueix la sensació d'estranyesa que devia provocar *desamar* entre els seus contemporanis en el moment en què aparegué (SO, p. 208):

1. Ens referirem a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal amb les sigles dels diferents reculls i el número de pàgina que correspongui a *Llengua abolida*, llibre que aplega tota la creació poètica publicada en vida de l'autora: *Cau de llunes* (CL), *Bruixa de dol* (BD), *Sal oberta* (SO), *Escarsers* (E), *La germana, l'estrangera* (GE) i *Desglac* (D). Ens referirem al recull pòstum *Raó del cos* amb les sigles (RC) i el número de pàgina que correspongui a aquest poemari.

Encerta'm de ple, llamp que signes l'enderroc!
Desabraça'm de l'aigua! Desabraça'm del foc!
Estella'm! Sigues ara el tall de la destrall!

Contra el corc que m'ensenya a viure amb la ferida
parlo: sóc l'arbre pres d'angoixa tardoral.
Desabraça'm! O abraça'm sense retorn ni brida.

Desabraçar és un verb que provoca una mena de desarranjament, ja que no es pot referir a l'invers d'*abraçar* tal com indica el prefix, de manera que es genera un nou espai de significats *dins* el llenguatge i alhora *més enllà*, una operació que només pot tenir lloc en el discurs poètic. Es podria aplicar el mateix a l'altre terme inventat per Marçal, *desdesig*, que apareix en una sextina que porta per títol «L'esca del retorn». És un dels últims poemes de *Terra de Mai*, en què el jo líric s'arrapa a la possibilitat de recuperar una relació que sembla esfilagarsar-se (GE, p. 320):

De tota espera, amor, visc en exili,
reptant el desdesig. ¿Tindrà retorn
aquest tirany que enfila lent, els dies,
i el vol dels corbs, tibant, que estreny el coll
de l'alegria? Veus? La primavera
d'hivern s'ha fet mestressa de l'agenda.
[...]
Duc el pes mort del meu desig a coll
i el colgo on moren, sense tu, els meus dies.

El balandreig que representa l'amor requereix antònims com *desamar* o els marçalians *desdesig* o *desabraçar*, que retin compte de les diferents fases de la relació i de la dimensió pendular del desig, la intensitat del qual es pot apreciar precisament perquè no és un estat permanent, sinó que es manifesta de forma cíclica.

El verb *desnéixer* (RC, p. 41) és utilitzat una única vegada, en el poemari pòstum *Raó del cos*, en el qual, rosegada per un càncer de pit, desnonada pels metges, la poeta aborda la mort en primera persona. Per Marçal, morir consisteix a «desnéixer», una gestació inversa. Es tracta del retorn al líquid amniòtic i a l'úter matern: origen i destinació final. S'ofereix així una visió de la mort que evita el salt cap a l'abisme de l'inconegut amb una estructura circular, pròpia de l'hinduisme i d'altres religions orientals. La mort és un absolut que, com l'amor, no es deixa atrapar. La invenció de paraules per part de Marçal no és sinó una temptativa de cobrir un nou front, dins les possibilitats il·limitades, per acostar-s'hi (RC, p. 41):²

Morir: potser només
perdre forma i contorns
desfer-se, ser
xuclada endins
de l'úter viu,
matriu de déu
mare: desnèixer.

Un altre dels mecanismes emprats per Marçal és la composició, que li permet crear vincles, a partir de l'analogia en la manera de crear les paraules, entre mots compostos acceptats, com *ullpresa*, i inventats, com *ullglaçats*, *ull-roents*. La poeta combina aquesta estratègia amb la derivació, com en el cas d'*ullals*, anomenats així perquè són les dents que queden just a sota dels ulls (D, p. 477):

Xacals venien des del fons del mirall.
Cop de fuet dominador, el seu pas
fonia el vidre. Ullglaçats, es feien
amos de l'erm; ull-roents, de la sang.
Ullpresa, presa, botí, comminada
a un estrany ritu propiciatori,
et veia a tu, només: tòtem cruel
d'una estirp oblidada, que emergia
del fons d'una mar morta. Mirall mort
i mortal. Des del fons de l'ull voraç
que m'assetjava, tu venies; dels ullals
que em fitaven, venies: en el temps
d'incendi que em prenia entre les urpes
per devorar-me i escopir l'ossam...

Un joc semblant té lloc amb l'efecte de la paronomàsia a «Et diré, Mai, com sagnes i com signes» (GE, p. 311), «des d'on traïr / la primera abraçada i on triar / des de l'enyor» (D, p. 517), o de successions com «Mar, i mare, i mirall» (GE, p. 38), conceptes diferents que el lector vincula a causa de la semblança fonètica, generalment un indicador de pertinença a la mateixa família de paraules, que genera en conseqüència la il·lusió que provenen de la mateixa arrel. Són paraules que apareixen en el poema com puntes d'iceberg unides per un enteniment submergit.

2. Per a més informació sobre el verb *desnèixer* a l'obra de Marçal, podeu llegir el capítol «La mort: xuclada úter endins» de la tesi doctoral *L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal: una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada*, de Caterina Riba (2012, p. 248-252).

Així, l'onatge que remou els elements sonors i semàntics a la superfície del text allibera les possibilitats que contenen els mots, que es dissolen en el vaivé del ritme del vers.

Una altra de les troballes de Marçal és la invenció de paraules per composició, com *albaneix* (D, p. 468) o els adjectius *sangferida* (GE, p. 379) i *malcolgat* (D, p. 481). A més, crea noves locucions adverbials per mitjà de col·locacions lingüístiques impròpies del llenguatge normatiu, però molt sorprenents i suggeridores, com *sang a sang* (GE, p. 414; D, p. 484), *a contrasang* (D, p. 485), *a contra-llei* (D, p. 475), *a trenc de pedra* (GE, p. 371), *a trenc de platja* (GE, p. 372), *a trenc d'esglai* (D, p. 488), *a trenc de mort* (D, p. 488). Marçal fa un ús molt singular dels adverbis i les locucions adverbials, un dels trets definitoris de la seva signatura.³

2. La disseminació semàntica

L'autora també sondeja les possibilitats de la polisèmia. En primer lloc, explota els diferents sentits a què remeten els noms propis, especialment el seu, el de les seves companyes sentimentals, Mai Calvo i Fina Birulés, i el de la seva filla, Heura Marçal. El seu nom, Mercè, al·ludeix a tres significats diferents: d'una banda, és un acte de misericòrdia, de l'altra, és una expressió per donar les gràcies i, finalment, la locució *a la mercè de* significa 'a la discreció d'algú o d'alguna cosa'. Pel que fa al seu cognom, Marçal, funciona com un joc de nines russes: inclou la *mar* i la *sal*, i a la vegada, la *mar* conté la *sal*. A més, *marçal* significa 'marcenc', 'relatiu al mes de març' –amb les possibilitats que ofereix el fet que el 8 de març sigui el dia de la dona. El següent poema de *Sal oberta* és una mostra d'aquest joc, en el qual afegeix l'adjectiu *maial*, homòleg de *marcenc* per al mes de maig, que l'autora inventa a partir del nom de la seva estimada, Mai (SO, p. 268):

Veus? Ara sí que sóc mercè marçal,
d'abril, maial, de juny i juliol...
L'ocell s'ajoca dins el vern més sol
que es dreça, altiu, al pas de la destrall.

¿Com vas triar d'arrapar-te al meu dol
i fer cabana al caliu de la sal?

3. L'autora se serveix d'adverbis i preposicions pròpies de l'extensió lineal, *ençà* i *enllà*, *dins*, *endins*, *en el fons*, *enlloc*, per tal d'esbotzar les parets de l'espai físic i engendrar un espai dins la poesia, tal com observem en versos com els següents: «la teva ànima sagna, avui, des del meu cos» (D, p. 483); «i la polpa se'm fon, carn endins» (D, p. 469).

Més ençà i més enllà del bé i del mal
sóc mercè fosca a mercè del teu vol.

La poeta es refereix a les seves amades a l'estil trobadoresc, amb uns senyals, les paraules que amaguen el nom de la dama o *midons* a qui s'adreça la cançó. Recordem que Marçal obre *Cau de llunes* amb una citació d'Ausiàs March en què apareix el senyal de la seva estimada, «Llir entre cards», i que pren com a vers introductori un altre dels senyals marquiens, «Amor, amor» (BD, p. 126). «Mai» i «Fina», senyals de les amades de l'autora, apareixen en l'obra poètica de Marçal moltes vegades: «Illa de Mai» (GE, p. 374), «Per abraçar-te, Mai» (GE, p. 375), «Fina amor» (D, p. 467), etc. La poeta es val de la polisèmia per integrar els senyals en el discurs poètic, ja que «Mai» es fusiona amb l'adverbi homònim i «Fina» és inclosa en l'expressió «Fina amor», utilitzada per referir-se a l'amor cortès medieval.

El nom de la seva filla també és força eloqüent. Un temps després de separar-se del seu marit, Marçal es quedà embarassada i decidí assumir la maternitat tota sola. Dos dels seus poemaris, *Sal oberta* i *La germana, l'estrangera*, elaboren tot el procés de l'embaràs, des dels dubtes inicials fins a l'acceptació de la filla, el part i la dolça infantesa, en què la mare mira embadalida com la nena descobreix el món. El nom que Marçal trià per a la seva filla és Heura, una planta grimpadora que pot acabar ofegant l'arbre pel qual s'enfila, una metàfora de la maternitat, que representa una de les relacions d'alteritat més complexes i intensament tractades al llarg de la seva obra. L'heura que apareix a *Bruixa de dol* densifica el seu significat a posteriori, a partir del moment en què Marçal decideix batejar així la seva filla.⁴ Si bé Marçal integra el seu propi nom i cognom i el de les seves parelles en l'univers poètic, en el cas d'Heura el moviment va en sentit contrari, ja que es tracta d'un terme recurrent en la seva poesia que acaba convertint-se en el nom de la filla.

Els noms propis li serveixen també altres vegades per jugar amb l'homofonia dels mots, com per exemple en el cas de *Seguí/seguir*. A *Cau de llunes*, Marçal dedica un poema a Salvador Seguí, líder del moviment anarcosindicalista assassinat al carrer de la Cadena durant els convulsos anys vint, en plena època del pistolisme. Les diferents versions del poema recuperades i comentades per Lluïsa Julià (2007, p. 92) mostren una evolució que parteix del verb *seguir* per transformar-se primer en *Seguir* i prendre la seva forma definitiva, *Seguí*, el cognom del destinatari del poema, en la versió final (CL, p. 39):

4. Quan l'autora encara no té clar si avortarà o tirarà endavant l'embaràs, apareix en els seus poemes una lluita entre l'heura i la ruda, herba abortiva.

A vuit de març prenc camí
amb ulls mossegats de pena
ai, Seguí,
pel carrer de la cadena.

Cans i llops, les dents serrades!
Traïdors, les mans lligades!
Que surto per maleir
i la ira s'acarena ai, Seguí,
pel carrer de la cadena.

Marçal també juga al llarg de la seva obra amb l'ambigüitat de la paraula *muda*, que fa referència a la manca de veu, al canvi de pell o de roba i a l'essència de la poesia. En el seu article «Qui sóc i per què escric», Marçal explica que el seu primer record evoca una mudança, un canvi de casa, i ella mateixa indica que, en grec, el mot que s'empra per *trasllat* és *metàfora*. D'aquesta manera, la seva relació amb la poesia es remunta al primer record d'infantesa (MARÇAL 2004, p. 22). En aquest mot, doncs, s'agleven diverses de les preocupacions inaugurals de l'autora: l'escanyament de la veu femenina, la constant transmutació de la identitat, i l'escriptura com a mirall en què es reivindiquen les vivències i el discurs propi i se'ls dóna forma. El desplegament de sentits de la paraula *muda* es pot observar en el poema següent (D, p. 467):

Fina amor, joc extrem, or subtil
que em cremes sense tornar-me cendra.
Dins l'alquímia bàrbara i tendra
del teu cos, on el foc passa a fil
de flama l'ombra i el seu seguici,
pren-me, desfes-me, refes-me, muda
en cant la fosca mercè, la muda
sang d'exili en llavor de solstici.

El fet que *muda* es trobi en final de vers accentua l'ambivalència del terme. En el primer cas, sintàcticament es podria tractar d'un complement predicatiu tant del subjecte (tu) com de l'objecte directe (jo), i en el moment en què llegim el vers següent, immediatament es transforma en el verb *mudar* en forma imperativa. La segona aparició del mot és igualment equívoca, ja que es pot tractar tant d'una aposició de «la fosca mercè» com de l'adjectiu que qualifica el substantiu *sang*.

Al marge de la paraula *muda*, que travessa tota l'obra, la polivalència es treballa d'una manera especial en els mots rima de les quinze sextines de *Terra de Mai*.

L'estrofa, d'origen medieval, requereix que aquestes sis paraules en final de vers siguin substantius, una convenció que Marçal decideix desobeir. És més, l'autora escull paraules que tinguin la possibilitat de ser substantius o verbs depenent del context, com *porta* («esbatani la porta» / «la que els porta») (GE, p. 308); *escola* («fan runa de l'escola» / «l'hora que s'escola») (GE, p. 310); *meravelles* («reclams de meravelles» / «meravelles el tacte de les coses») (GE, p. 310); *signes* («els teus signes» / «com signes el corb absent») (GE, p. 310), entre d'altres. És digna de menció la paraula *grua* per la polisèmia del substantiu ('ocell', 'estel', 'màquina') i pel fet que el verb *gruar* té dues accepcions ('aixecar mitjançant una grua' i 'desitjar vivament'). Així mateix, l'autora es val d'adjectius en final de vers (*oberta, voraç, viva, captiva, sola*). En el cas de *sola*, Marçal converteix l'adjectiu en adverbí afegint-hi *-ment*, però ho fa dividint la paraula, que queda separada per un guionet en dos versos (GE, p. 312):

Amor... (Les set: no véns. Sota la taula
s'amaguen els neguits. Fora de casa,
la tristesa!) Quin goig els dits de l'aigua
acaronant rajoles! Pany i porta
com floriran quan tu arribis! Sola-
ment vull que calli aquest rellotge.

Una estratègia original i única en l'obra de l'autora, que, novament, dirigeix la mirada cap als bastidors i les bambolines del llenguatge, atès que la divisió de l'adverbí ens evoca el fet que les paraules es dissocien en morfemes que les integren. A més, aquesta partició sobtada ens recorda les exigències del metre, en aquest cas un decasil·lab, i ens fa evident la intervenció del cisell de la poeta i la seva qualitat de demiürg. També ens empeny a pensar en la complexa naturalesa del vers, una unitat cimentada pel ritme, i en el fet que la regularitat rítmica del vers només és perceptible en la mesura que forma part d'una unitat superior, l'estrofa. En el cas que ens ocupa, els versos funcionen pel que fa a la trama fònica rítmica, però els encavalcaments i la puntuació (parèntesis i signes d'exclamació) fan que l'estructura es tanqui en el sextet.

3. La carcassa de les paraules

Una altra de les vies emprades per establir una relació peculiar amb el signe lingüístic és introduir mots que a poc a poc han caigut en desús i dels quals només ens ha arribat la carcassa. És el cas de *triaga*, paraula que al·ludeix a un antídoto fet a base d'herbes contra tota mena de metzines. Aquest mot l'havia fet servir Ausiàs March en el «Primer Cant de Mort» (1989, p. 11):

mas és així com la poqua triagua,
que molt verí sa virtut li apagua

Tot i que els diccionaris contemporanis la recullen, és una paraula molt poc freqüent, ja que la triaga, usada tradicionalment per les dones que preparaven remeis casolans, es va deixar de fer servir amb l'adveniment dels avenços mèdics, i la paraula va quedar arraconada. Té tots els components per atraure Marçal (evoca una professió femenina, remet a l'alquímia, té una sonoritat contundent, etc.) i és utilitzada per l'autora en tres poemes: «L'amor sense triaga t'ha franquejat la via» (SO, p. 246), «Sense triaga, a glops, bec la tempesta» (GE, p. 307) i «Laberint», en què és un dels mots rima (GE, p. 308).

Un dels poetes que ha treballat més la materialitat de les paraules, explorant fins al paroxisme les possibilitats sonores i visuals del llenguatge, és Stéphane Mallarmé. Un exemple d'aquest tractament del llenguatge és el «Sonnet en X» (2001, p. 168), en el qual treballà durant vint-i-sis anys. Per escriure'l, va escollir una rima extremament difícil, ja que són rares les paraules franceses acabades en *x*, que després inverteix en el poema com en un espill. Cal tenir en compte que la lletra *x* és de les poques lletres de l'abecedari el reflex de la qual en el mirall es manté invariable.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Per a una gesta tan ambiciosa, Mallarmé recorre a una paraula provinent del grec antic, *ptyx*, nominatiu que no s'ha trobat mai documentat i que és fruit d'un procés d'abstracció dels gramàtics per explicar tres formes d'una paraula grega que signifi-

ca ‘plec’, ‘replec’, ‘petxina’ i, per extensió, qualsevol objecte buit o profund (BÉNICHOU 1995, p. 174). Així doncs, la paraula *ptyx* no és més que una presència que enuncia que no existeix, una pura sonoritat desapareguda, un mot que és la metàfora de si mateix.⁵

En el poemari en què Marçal evoca les obres del simbolista francès, l'autora escriu dues vegades el mot *ònix* (GE, 367, 368) –en francès, *onyx*–, la primera de les rimes en -x del poema de Mallarmé. Probablement es tracta d'un diàleg velat amb la petxina balmada del *ptyx* de Mallarmé, una paraula que, com *triaga*, ha estat arrencada del passat i apareix al poema com a sonoritat poblada de manera densa però confusa, com si es tractés del brogit de la closca d'un cargol de mar a l'orella.

L'admiració per Mallarmé ja havia quedat palesa en l'elecció del nom de l'editorial que endegà Marçal, Llibres del Mall, ahora un tribut a l'escriptor francès i un joc mallarmeà. En paraules de Xavier Bru de Sala, cofundador del projecte editorial (1999, p. 44):

Mall, palíndrom conceptual de llamp, abreviatura de magall, Mal de Baudelaire i Mall de Mallarmé, de malarmats i de mallarmats, era un monosíl·lab amb resonàncies talismàniques.

Cal recordar, també, que un mall és un martell de grans dimensions, i que en aquell moment Marçal militava en el Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN): el mall és un símbol de la classe obrera, i la falç i el martell són l'emblema del partit comunista. La lluita de Llibres del Mall es lliurava per i a través de la poesia, que trobava en la concepció del llenguatge poètic de Mallarmé la munició ideal. Tal com exposa Lluïsa Julià en el pròleg de l'antologia *Contraban de llum*, el mot agut acabat en -all és una de les rimes més insistents de les composicions de Marçal (JULIÀ 2001, p. 17). Aquí en tenim un dels nombrosos exemples, els dos primers quartets d'un poema extret de *Bruixa de dol* (BD, p. 131):

En bosc amarg cavalca un vent salvatge.
¿Quin rou talla les ungles del cavall
i retorna les herbes de l'estrall?
No hi ha destrals que esbranquin el paisatge.

Sense penons i franques de guiatge
les hores donen esperons al gall

5. En una de les fases d'escriptura del poema, en la versió del 1868, Mallarmé el va titular «Sonnet allégorique de lui-même».

i destrien la lluna del mirall
quan ve la nit i se'ns endú d'ostatge.

Però la rima en *-all* es mantindrà més enllà de la primera època, fins i tot quan l'editorial ja haurà fet aigües, com mostra aquest fragment d'un altre sonet de *Sal oberta* (SO, p. 209):

Aquest paràsit, arrencat a tall
del cos viu que el nodria i que el sustenta,
sóc jo, arrapada a l'agonia lenta
d'una ombra que se'm fon sense aturall.

Llampada entre l'enyor que m'alimenta
amb verí dolç i em blega amb el seu mall,
i l'amargor, que, amb bec dur de magall,
remou el sòl i duu dol a la menta.

Aquesta terminació *-all* també la trobem en un dels poemes més combatius de l'autora, titulat «Drap de la pols, escombra, espolsadors», el segon i tercer versos del qual diuen «plomall, raspall, fregall d'espert, camussa / sabó de tall, baieta, lleixiu, sorra» (CL, p. 57), en què, tal com ocorre en la poesia de Mallarmé, els ecos sonors no es troben únicament en final de vers.

4. L'aspecte visual del poema

Una altra via que explora l'autora per tal de fer palesa la dialèctica interna pròpia del llenguatge és mostrar-ne de manera manifesta l'aspecte visual. La plasticitat de les lletres remet a l'encaix significat/significant i ens situa llenguatge endins, en el moment originari. A més, el retrocés als fonaments ens proporciona l'oportunitat de sacsejar el llenguatge per fer-lo ressonar de nou.

Aquesta dimensió visual és present a l'obra des del primer llibre. Els jocs tipogràfics apareixen a *Cau de llunes* amb la intenció d'evidenciar la materialitat del llenguatge i la problemàtica relació entre forma i contingut. Per fer-ho, la poeta parteix de la relació *clos/solc*, dues paraules que, amb els seus derivats, trobem recurrentment al llarg de la seva obra poètica. La tensió entre les idees que suggereixen és, segons la poeta, la que es produeix en tota «cosa tancada i al mateix temps de procés» (MONTERO 1988, p. 83), de manera que *solc* i *clos* es troben vinculats indissociablement, com a significat i significant:

CLOS

SOLC

El poema està compost per dues paraules, separades per una línia de punts, que s'emmirallen sense que el reflex es correspongui amb exactitud. L'autora representa la tendència al tancament i al retorn amb la forma circular de la lletra «O» i l'oposa a la «S», dinàmica i oberta, totes dues en un cos més gran i en negreta. L'una i l'altra representen gràficament el significat de la paraula de la qual formen part. A més, la lletra *c*, que comença i tanca el poema, evoca clausura a principi de paraula i obertura a final de mot. En un altre poema d'un recull posterior, *Sal oberta*, Marçal afegeix: «[...] he dit solc i no clos. No saps llegir?» (SO, p. 192).

L'autora palesa la *fisicitat* del llenguatge mitjançant jocs que recorden l'obra de Joan Brossa, poeta i amic de Marçal, que també es pregunta en la seva obra pel substrat del llenguatge. Brossa és el poeta de l'striptease, ja que despulla el llenguatge fins a reduir-lo a les lletres. En la seva obra, l'alfabet apareix en bloc a les dents d'una clau o atrapat sota la tapa d'un piano, i les diferents lletres tenen un paper protagonista en poemes visuals com «Elegia al Che» o «Oda a Marx». Ara bé, la lletra privilegiada per a Brossa és la «A», que trobem transvestida amb enginy i ironia, sigui amb barret de copa, inclinada, invertida, partida, desmuntada, descentrada, estampada, etc., i que allibera del paper i treu al carrer, com és el cas de la «A» monumental al Velòdrom de Barcelona. La «A» de Brossa és, a més, el portal en què es retroben significat i significant, la cara i la creu del llenguatge, el llinar que només l'ésser humà té el privilegi de poder traspasar. I és precisament la «A» que se'ns mostra en tant que lletra, i com la de Brossa, en majúscules, en un poema de *Bruixa de dol*. L'autora fa una remarca metalingüística en recordar-nos que es tracta de la primera lletra d'Araceli Bruch (a qui va adreçat el poema) i de la paraula *alosa*: «Dic Araceli / i abans que l'A d'alosa no s'enceli / un cabdell de llampecs fa la traveta...» (BD, p. 161).

Troblem una altra al·lusió a l'aspecte visual del llenguatge en el poema «Festival de poesia catalana» (RC, p. 79), en què Marçal fa referència a un aplec que tingué lloc el 26 d'abril de l'any 1995 al Palau de la Música per commemorar l'històric festival del Price, i en el qual, dins del grup de vint poetes i poetesses convidats, només hi havia dues dones (MARÇAL 2004, p. 155-166). En el poema, les lletres es transformen en codi genètic: els dos cromosomes femenins XX són els mínims necessaris per aconseguir la rima consonant d'aquest «quartet decasíl·lab amb estrambot» (RC, p. 79), que Marçal «voldria que fos art efímer: que es pogués llençar demà passat mateix»:

FESTIVAL DE POESIA CATALANA
(quartet decasil·lab amb estrambot)

XY XY XY XY XY
XY XY XY XY XX
XY XY XY XY XY
XY XY XY XY XX

Continueu la sèrie encetada.
És l'esquelet: poseu-hi l'arracada.

Divendres, 8 de desembre de 1995

L'autora explica que el poema tingué un doble origen: «D'una banda, el contagi d'una certa moda recent de relacionar la poesia amb la ciència. I de l'altra, l'impacte que em va produir –i encara em dura– una obra de la surrealista Meret Oppenheim titulada *Radiografia del crani de MO* (RC, p. 78). L'obra d'Oppenheim es troba a la pàgina enfrontada al poema i mostra una radiografia de l'artista en què es poden observar clarament els anells i les arracades⁶ que portava aquell dia. Al·ludint a l'obra d'Oppenheim i al seu propi poema, Marçal parla de «la petita diferència i les seves grans conseqüències»⁷ (RC, p. 78). En el poema, Marçal aborda un dels temes centrals de la seva obra a través de dues lletres, la x i la y, que comparteixen dos llenguatges ben diferents, el poètic i el científic. A més, les lletres es converteixen en una mena de porta, com la «A» monumental de Brossa, mitjançant la qual es tracta un tema transversal, la qüestió del gènere, i més concretament, la discriminació de les dones en el cànon literari català i universal.

Algunes vegades, a mig camí entre el signe ortogràfic i l'execució plàstica, no només hi trobem les lletres, sinó també els signes de puntuació, i més concretament, el guió. El guió marca un incís i alhora representa gràficament un pont i un avenc entre mots. En trobem a l'inici del text «Qui sóc i per què escric», publicat amb motiu de la seva elecció com a escriptora del mes l'any 1995, en què Marçal afirma: «Sóc algú –una dona– que escriu» (2004, p. 21). També apareix en el poema «Furgant per les llivanyes i juntures» (RC, p. 29):

6. El motiu de les arracades com a diferència ja havia aparegut a l'obra de Marçal, concretament en un poema de *Bruixa de dol*: «De primer van foradar-me les orelles / i de llavors ençà duc arracades. / No prengueu aquest bosc per una alzina» (BD, p. 100).

7. Títol de l'obra publicada l'any 1975 per Alice Schwarzer, feminista alemanya. Títol original: *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen*.

Clivella pedra de silenci opac
—dona rèptil, dona monstre, dona drac,
com el cactus, com tu, supervivent.

El fet que en els dos casos el guió precedeixi una reivindicació feminista ens pot fer pensar en l'ús espasmòdic que Emily Dickinson fa d'aquest signe de puntuació, en el seu cas, una clara marca estilística que ha fet córrer rius de tinta entre els especialistes. La nord-americana sembla menar una lluita amb el llenguatge per poder comunicar-se en un context hostil en què no era propi de les dones expressar-se mitjançant la poesia, i les que ho feien eren considerades com a «dona rèptil, dona monstre, dona drac». Marçal sembla al·ludir amb els guions tan característics de Dickinson al discurs entretallat i panteixant de la nord-americana.

Si bé Marçal empra els guions amb moderació, en constatem un increment en els últims poemaris. A *Raó del cos*, en què els poemes estan reduïts a la mínima expressió, el maneig dels guions no pot ser gratuït. El fet de demanar un lleuger silenci abans de pronunciar les paraules i d'aïllar-les físicament les enalteix, com en el fragment següent (RC, p. 47):

s'esbalça
l'hora
—i la paraula.

O en aquest altre (RC, p. 51):

Vas dir-me: aquest
és el meu cos,
la meva sang.
Pren, menja i beu
—vida i mortalla.

El guió exigeix un *tempo* determinat i confereix gravetat a «paraula» i a «vida i mortalla», a les quals ofereix un tractament diferenciat. L'ús del guió en Marçal i en Dickinson respon al respecte profund, pràcticament a la reverència, que totes dues poetes sentien pels mots. La poquesa del material a *Raó del cos* està en consonància amb el fet que la poeta n'exploti totes les possibilitats, inclosa la visual.

En aquest recull, Marçal deixa al descobert la cicatriu que li divideix l'aixella, la qual converteix en una successió de paraules cosides al bell mig del blanc. La poeta mostra la cicatriu i s'exposa en tota la seva vulnerabilitat, recordant-nos així que la finitud és inherent a la condició humana (RC, p. 19):

La cicatriu
em divideix
en dues parts
l'aixel·la.
Cremallera
de carn
mal tancada
però inamovible.
Inamovible
com el decret
que en llengua
imperial
m'exilia
a la terra
glaçada
dels malalts
sense terme
ni rostre.

El poema també il·lustra gràficament la sutura oberta entre el llenguatge i el que és incommunicable, la impossibilitat de retre compte d'algunes determinades experiències mitjançant la paraula. En aquesta ocasió es refereix al tràngol de viure una malaltia mortal. La paraula *terme* no només al·ludeix als confins espacials o temporals, sinó també a les limitacions del mateix llenguatge. La mort d'un mateix és inexperimentable i irrepresentable i, per tant, s'escapa de les lleis del llenguatge, no pot ser transmesa.⁸

En un altre dels poemes de *Raó del cos*, «Resurrecció», la disposició de les paraules suggereix una persona agenollada. El cal·ligrama, cultivat d'una manera lúdica tant per Brossa com per Salvat-Papasseit, pren en Marçal un caire solemne. El cos agenollat sembla el fil de matèria al llindar de l'existència que es resisteix a l'assalt del buit, dels blancs de la pàgina que s'infilten entre vers i vers (RC, p. 75):

RESURRECTIO
m'agenollo davant
el cos
impur

8. Ja amb anterioritat, la poeta havia explorat la polisèmia d'aquest mot. En el següent poema de *Desglac*, l'inefable és la vivència de l'amor, un altre dels grans temes de Marçal: «Dolor de ser tan diferent de tu. / Dolor d'una semblança sense termes... / Dolor de ser i no ser tu: desig» (D, p. 494).

obsce
mortal
primer
país
vivent
taüt
obert
d'on vinc
no hi ha
mare, una altra naixença

Els poemes de Marçal s'aferren a l'existència i es resisteixen a l'esvaniment total, de la mateixa manera com Marçal, corroïda per la malaltia, lluitava per mantenir-se viva. La concepció del cos com a matèria impura, obscena i mortal sembla adscriure's a la idea que Mallarmé condensa en el vers «La chair est triste» (2001, p. 94). Si bé tots dos comparteixen una preocupació pel secret de l'existència, que desenvolupen en els seus versos, hi ha una diferència substancial entre el pensament de Mallarmé i el de Marçal: la negació de tot tipus de transcendència per part del francès, per a qui el cos és la frontera entre l'ésser i el no-res, no és compartida per Marçal, com es palesa en el títol del seu poema, «Resurreccio». El fet que el poema no comenci amb majúscula i que no hi hagi punt final sembla reforçar aquesta tesi.

5. Conclusions

En aquest article hem resseguit alguns dels moments en què l'escriptura marçaliana s'escindeix per retre compte del seu funcionament, i evidencia al lector la mecànica de la formació de paraules mitjançant la derivació i la composició, l'aspecte sonor a través de l'homofonia i la polisèmia, i la dimensió visual amb jocs tipogràfics i cal·ligrames. Subjacent a tota l'obra, percebem la fascinació de l'autora pel signe lingüístic, per l'encaix entre significat i significant, pel llenguatge. Marçal és plenament conscient de les múltiples potencialitats del llenguatge poètic i de les possibilitats que enclou el material amb el qual treballa.

Malgrat que no es tracta d'una poeta experimental, Marçal pretén provocar una certa perplexitat davant l'alquímia del discurs poètic mitjançant breus dissociacions en què se separa del llenguatge per interrogar-se sobre els mecanismes que el regeixen, sobre la seva elasticitat i la seva materialitat. En l'acte de forçar el llenguatge per tal de fer-nos-el present, Marçal produeix petites epifanies, amb les quals ens recorda que, en el llenguatge poètic, el missatge no es vehicula només per mitjà del contingut, sinó també a través de les qualitats fòniques, morfosintàctiques i plàs-

tiques del poema; que tot allò que entra en joc en el discurs poètic implica necessàriament una equivalència semàntica, i que els textos literaris tenen valor metafòric en la seva totalitat.

Bibliografia

- P. BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, París: Gallimard, 1995.
- X. BRU DE SALA, «“El Mall”, 25 anys abans», dins M. GUERRERO; J. Pont, *Llengua abolida, 1r. encontre de creadors*, Lleida: Ajuntament de Lleida, 1999, p. 41-51.
- R. LLULL, *Llibre d'amic e amat*, Mallorca: Editorial Moll, 1991.
- S. MALLARMÉ, *Poesía completa*, edició bilingüe, trad. del francès de Pablo Mañé, Barcelona: Ediciones 29, 2001.
- M. M. MARÇAL, *Llengua abolida (1973-1988)*, Barcelona-València: Tres i Quatre, 1989.
- M. M. MARÇAL, *Raó del cos*, Barcelona: Edicions 62-Empúries, 2000.
- A. MARCH, *Les poesies d'Ausiàs March*, introducció de J. Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1979.
- A. MARCH, *Poesies*, Barcelona: Editorial Barcino, 1989.
- J. MARTORELL, , *Tirant lo blanc*, Barcelona: Edicions 62, 1983.
- A. MONTERO, «Anna Montero entrevista a Maria-Mercè Marçal», *Daina*, núm. 1, 1988, p. 77-101.
- LL. JULIÀ, «Pròleg», dins M. M. MARÇAL, *Contraban de llum*, Barcelona: Proa, 2001, p. 5-69.
- LL. JULIÀ, «Comentaris de poemes i manuscrits de *Cau de llunes*», *Urc*, núm. 22, 2007, p. 90-103.
- C. RIBA, *L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal: una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada*. Tesi doctoral, accessible a: www.tdx.cat/handle/10803/94518, 2012.
- I. DE VILLENA, *Vita Christi*, Barcelona: Edicions 62, 1995.